

БУДДИЙСКОЕ ИСКУССТВО: ИНТЕРНАЛИЗАЦИЯ И ИННОВАЦИЯ

Я сажусь изложить свои мысли об инновациях и традициях в буддийском искусстве на священной земле Бурятии, но темнеющее небо над Агинским дацаном и разрывающие мне сердце слезы, которые струятся по лицу Пандито Хамбо-ламы, держат меня в плену культурного геноцида догмы. В зловещей тишине Его Святейшество написал на листке бумаги на тибетском: «Все сожжено, все ксилографы и тханки». Внезапно он выхватил у меня из рук бумагу, свернул ее и спрятал в своем рукаве. Сдерживаемые страдания вырвались наружу душераздирающими слезами, стекающими по спокойному лицу Хамбо, озаренному светом глубокого знания и сияющему надеждой на передачу традиции Майтрейи в ближайшем будущем, передачу, которая бы вновь гарантировала процветание Дхармы в его земле Ваджрапани.

Когда я был в Иволгинском дацане, я спросил, можно ли посетить Агинский дацан, о чьей славе я слышал еще будучи десятилетним ребенком от своего отца, профессора Рагху Вира. Наше традиционное образование на санскрите состояло в изучении грамматики, логики и поэтики, дополненных эпической поэмой «Рагхувамша» Калидасы. Санскритский текст по логике был очень сложным, поэтому отец дал мне «Буддийскую логику» Ф. И. Щербатского. Я не мог разобраться в этой гениальной работе, но меня поразила в ней одна деталь — Агинский дацан был местом сосредоточения колоссального знания, и однажды когда-нибудь я поеду туда учиться. В моем ограниченном понимании Агинский дацан был Оксфордским университетом буддийского мира, особенно после того, как университет Наланды был сожжен и стерт в порошок. Когда я был в Агинском дацане в 1970-е гг., я видел уцелевшие остатки его огромной библиотеки и прекрасные свитки тханок. Я хотел отдать дань уважения тому месту, где тысячи манускриптов стали жертвами огня. Пандито Хамбо-лама Ж. Д. Гомбоев указал на это место, остановившись на безопасном расстоянии, чтобы случайно не нарушить закон земли, и я пошел один. Я не увидел никаких следов пожара, но земля была черной. Природа не лжет. Я поклонился, взял немного земли и вернулся к Хамбо-ламе, который взял у меня священную землю и вернул ее обратно. Он был глубоко тронут и, наверное, вспоминал, с каким варварством был разрушен его родной дацан. Тщательно сдерживаемые в течение всего дня чувства, скрывающиеся под маской тишины и твердости, прорвались наружу вечером, когда, оставшись вдвоем, мы наблюдали за прекрасным вечерним небом, погружающимся в ночь.

ную тьму. Мы были наедине, вокруг не было никаких строений, которые могли бы быть напичканы секретными прослушивающими устройствами, и Хамбо-лама мог дать волю своим рыданиям. В те времена не было даже «свободы молчать». Вот такой была моя встреча с Агинским дацаном. Он и сейчас обитает в моих мечтах о великом будущем, которое я не увижу. Хамбо-лама подарил мне потрясающую тханку Калачакры из Агинского дацана, и я дорожу ей как светом Дхармы и как символом любви Пандито Хамбо-ламы, сияющей подобно алмазу. Это громкий львиный рык его абсолютной тишины.

Профессор П. Б. Балданжапов был моим постоянным спутником во время поездок в Бурятию. Человек глубоко верующий в душе, широко образованный исследователь, обладавший потрясающей коллекцией монгольских, маньчжурских, китайских и тибетских ксилографов и документов, он находился на постоянной службе КГБ, сопровождая меня как члена индийского парламента. Он хотел поделиться своими мыслями и рассказать мне о том, что случилось, но в молчании заключалась великая мудрость. Его талантливая дочь Ц. П. Ванчикова написала книгу о буддизме в Бурятии «Земля Ваджрапани» (М., 2008). Она говорит о своей волшебной земле Бурят-Монголии в стихотворении. Вот несколько строчек из него:

Может быть, это и есть небесная Чистая Земля,
Возможно, рядом с Шамбалой.
Пустота есть сущность всего.
Бурят-Монголия — это Пустота.

На фронтисписе этой книги изображен свирепый Ваджрапани, столь милый сердцу монголов всех племен — бурятов, халкасов, ордосцев, тумэтов, калмыков и других, которые много лет назад были завоевателями мира. Страны Запада, боясь их вторжений, постоянно повторяли литанию: *Domini, libera nos a Tartaris* (Господи, спаси нас от татар) (ил. 1).

Так как местом проведения симпозиума стал храмовый комплекс «Ринпоче Багша» в городе Улан-Удэ, находящийся под патронажем досточтимого Ело Ринпоче, в земле Ваджрапани, то мне хотелось бы проследить эволюцию Ваджрапани в разных традициях и проанализировать инновации его иконографии в пространстве и времени. Эти иконографические трансформации поражают воображение: от фигуры эллинистического Зевса в искусстве Гандхары до свирепой демонической фигуры в Бурятии. В греческом мире Зевс был почитаем как повелитель богов и людей. Даже если город поклонялся другому божееству, Зевс занимал главенствующее место. Олимпийский храм имел колоссальную по размеру статую Зевса из золота и слоновой кости. Когда буддизм распространился в районе Гандхары, для которой были характерны ярко выраженные эллинистические традиции, Будду стал сопровождать Зевс, изображаемый как Ваджрапани, в платье, обычно

носимом сопровождающим лицом, — коротком хитоне, завязанном вокруг талии (ил. 2). В правой руке он держал конский хвост на ручке для того, чтобы отгонять мух, а в левой — ваджру. Он должен был привлекать сторонников Зевса к буддизму [Marshall, p. 47, fig. 63].

Упайя (*upaya*), или стратегия интериоризации, была нацелена на популяризацию буддизма. Внешнее стало внутренним благодаря принятию чужих божеств. Это было постоянным процессом. Ашока превратил святыни, посвященные местным якшам (*yaksas*), в буддийские чайтьи (*chaitya*). Таким же образом в ламаистском мире местные сабдаги (*sa.bdag*) стали дхармапалами. С течением времени Индра ассимилировался в культ Ваджрапани. Это очевидно, например, в скульптурном изображении Ваджрапани, вырезанном из камня в пещерах Аурангабада примерно в VII в. [Saraswati, p. IVII, fig. 164] (ил. 3).

Каменная статуя примерно X в. в музее Наланды изображает Ваджрапани, восседающего на троне, одетого в орнаменты и украшенную драгоценными камнями корону [Ibid, fig. 166]. Ланкаватара-сутра говорит о Ваджрапани как об особом спутнике Будды.

Бхаясаджаявасту Мула-сарвастивада Виная из манускриптов Гилгита указывает, что Будда рассказывал Ананде о том, что он был в Ут-тарапатхе или районе Транс-Гандхары в сопровождении Ваджрапани с целью умирения и обращения в буддизм необузданного Нагараджи Апалалы.

Это свидетельство роли Зевса в распространении буддизма на северо-западе. От милостивого изображения, которое мы видим в Музее азиатского искусства в Берлине, до внушающего ужас якши в бурятской иконографии — вот какое невероятное разнообразие форм есть в буддийском искусстве. В землях тибетского буддизма он превратился в свирепую фигуру, присутствующую в нескольких сакральных сюжетах, о чем я пишу в своем словаре буддийской иконографии.

Буддийское понятие «упайя» (*upaya-kausalya*), или «искусные средства», отражает умение буддизма адаптировать дхарму к тому контексту, в котором она проповедуется. Будда объяснял свое учение, например, брахманам, делая ссылки на их ритуалы и традиции. Метод преподавания в соответствии со способностями слушающих был усовершенствован бодхисаттвами как одна из парамит на седьмой стадии просветления (*bhumi*). Упайя — это принцип множественного интеграла к деятельности Абсолюта в мире феноменов. Это привело к последовательной адаптации местных божеств и их включению в символику буддизма. Майтрейя, Будда будущего, это Митра из митраизма, сидящий в бхадрасане (*bhadrāsana*), или бактрийской (*Bhadra*) позе. Митра был покровителем династии императоров Ахменидов, а позже и римских императоров. Ступа, изображенная в короне Майтрейи, обозначает государство. Бхадрасана Будды Майтрейи противопоставлена ваджрасане (*vajrasana*) Будды Шакьямуни. Будда Дипанкара из долины Рамьяка (*совр.* — Ламгхан)

считался в буддийской традиции Буддой прошлого. Таким образом появилась троица Будд прошлого, настоящего и будущего (Дипанкара, Шакьямуни, Майтрейя).

Инновация являлась составной частью феноменального распространения буддизма, в рамках которого существующие религиозные порядки и Дхармадхату стали единым целым. Инновация являлась традицией для буддизма, это можно сказать и о буддийском искусстве. Даже черты лица Будды отличаются в одном регионе от другого. Бамианские колоссы были созданы на территории, где жители говорили на тохарском языке. Этот язык принадлежит к индоевропейской языковой группе, и народ, говорящий на нем, был близок эллинистическому миру, из которого ими была унаследована идея колосса, получившая название *abhyuccadeva* в Гандавьяха-сутре (*Sanskrit Gandavyuha*).

Именно открытость как категория творчества отличает буддизм от других религий. Эта культовая свобода стала прочным основанием для развития изобразительных искусств в нескольких странах и на протяжении многих веков. Чтобы пояснить эту мысль, обратимся к противоположному примеру. В IX в. немецкое духовенство выдвинуло доктрину трех языков, в соответствии с которой церковные службы могли проводиться только на древнееврейском, греческом или латинском языках. В 855 г. Кирилл в Византии разработал письменность и написал Библию в Болгарии и Словении, где приветствовали его и Мефодия. На церковном совете в Венеции Кирилл защищал право славян иметь свою собственную письменность и Библию на родном им языке. Православное богослужение так отзывалось о Кирилле: «Ты обнажил топор разума против лживости трехязычной догмы, призванной священной». В буддизме сложилась совершенно противоположная ситуация. Будда изучал шестьдесят четыре системы письма в школе, по свидетельству Лалитавистары (*Lalitavistara Sūtra*), что подтверждает — все системы письма и языки священны. С самого начала буддизм поощрял зарождение этнических объединений и множественность способов визуальной репрезентации в качестве правильных форм духовного развития. Множество окон сердца и разума в ярком сиянии глаз стали непреходящей сущностью почитания образов в мире буддизма. Постоянно меняющиеся художественные нормы должны были наделять жизни людей божественным светом и славой. Тысячи священных текстов буддизма свидетельствуют о постоянно изменяющихся инновациях в метафорическом ландшафте разума.

Обширные панорамные изображения рая в пещерах Дунь Хуаня (Могао) запечатлели различные представления о власти и богатстве сменяющих друг друга династий. Чистая земля Амитабхи — Сукхавати, Майтрейи — Тушита, Акшобхьи — Абхирати, а Вайрочаны — Аканистха. Эти теологические и философские Чистые земли из разных сутр были обещанием каждого Будды создать его собственную землю Будды (*Buddha-ksetra*), которая будет сочетать самые знаменитые черты разных

Чистых земель. Великолепие этих земель, их безоблачное блаженство и отсутствие страданий дали возможность художникам вводить новшества, быть «в покое, пребывая в движении». Буддийское понятие *asanga* («свобода от привязанностей») превратилось в неограниченную свободу в аскетичной возвышенности и возвышенной аскезе. Видимое было родом деятельности бесформенного «я». Если выразиться языком самадхи, Будда — это не образ, а то, что видится нам или предстает в нашем сознании как Будда. Буддийское искусство обрело свободу от того, что обладает формой, чтобы пробудить себя к отсутствию формы. А оставшиеся растоптанными правила — это одно из проявлений «свободы от привязанностей».

Буддийские картины — это «визуальная Дхарма», которая передает содержание сутр в форме иллюстраций. Фигуры не изображают некие внешние существа, а скорее представляют аспекты преображенного «я». Преображения достигаются медитацией. Пробужденное сознание отличает сострадание, бесстрашие и энергия, все они сокрушают смятение и превращаются во всепроникающую мудрость.

Вималакирти-сутра (*vimalakirti-nirdesa*) — это прославление мирянина по имени Вималакирти, который почитается в графических искусствах как источник вдохновения и приятного юмора. Он является примером духовного поиска, аскетизма духовной практики, в процессе которых наше сознание открывается навстречу постоянно расширяющимся сферам пустоты. Вималакирти обнаруживает, что даже самый истинный ученик Будды Шарипутра испытывает самодовольство от своего превосходства в мудрости. Он открывает ему (Шарипутре) потрясающую вероятность взаимопроникающих вселенных. В десятой главе написано: «Шарипутра подумал про себя: “если эти великие бодхисаттвы не прервутся перед полуднем, то когда они смогут пообедать?” Вималакирти, узнав о чем думал Шарипутра, сказал: “Шарипутра, тебе следует сосредоточиться на восьми этапах освобождения, о которых говорит Татхагата, слушать дхарму с сознанием, свободным от материальных забот. Подожди немного, и ты будешь есть такую еду, которую тебе никогда в жизни не доводилось пробовать”». Вималакирти сосредоточился, и бодхисаттвы смогли увидеть вселенную Татхагаты Сугандхакуты и обедающих рядом с ним бодхисаттв. Текст продолжается, и читать его — истинное удовольствие всем нам, кто больше интересуется внешней формой, чем глубинами буддийского искусства. Вималакирти снова обратился к Шарипутре: «Вкуси еду Татхагаты. Это амброзия, приправленная великим состраданием. Не фокусируй свое сознание на ограниченных отношениях». В пещере 61 в комплексе Могао есть настенная роспись, изображающая Татхагату Сугандхакуту, изливающего еду, «приготовленную из неистощающихся морали, концентрации и мудрости, а остатки этой пищи Татхагаты, которые содержатся в сосуде, не могут быть израсходованы полностью» (ил. 4).

В буддизме, как и в других сложившихся в Индии традициях, образ всегда конкретен (*murti*). Неявное (*amurta*) становится явным (*murta*) в иконическом изображении. Форма трансцендентного видения в творчестве художника приводит к тому, что его внутренний опыт трансформируется в пластическую форму. Художественная работа существует на трех уровнях: физическом (*kayika*), более тонком (*vacika*) и трансцендентном (*citta*). Они являются воплощениями состояний человеческого бытия. *Murti* требуется даршан (*Darśana*), конкретная форма должна стать осознанием, там где глаз и сознание сосредоточены в размышлениях. Паломничество глаза должно переродиться в дарующее блаженство видение в процессе отречения от всего.

В буддизме целостность и изменения нашего космического сознания являются взаимозависимыми категориями. Наше «сознание-сокровищница», или *алая-виджняна* (*alaya-vijnana*), представляет собой коллективную душу, где хранится опыт отдельных индивидов (*mano-vijnana*), который должен заново появиться в едином потоке. В манере выражения искусства классические нормы и динамика изменения должны быть гармонизированы. Воды текут, потому что у рек есть два берега. Если бы не было этих берегов, то воды не могли бы течь, а разливались и заболачивались. Буддийское искусство имеет глубокие корни и будет цвести снова и снова. Самсары (*samskaras*) должны укрепляться через новые формы, чтобы они продолжали существовать в нашем времени и пространстве. Буддийское искусство искрится золотом, подобно хираньявати (*hiranyavati*), или золотой реке, и оно продолжает освещать путь миллионам людей сегодня, и будет продолжать обновляться.

Монах Энку (1632—1695) был удивительным японским буддийским скульптором, чьи деревянные скульптуры рождались из-под быстрых ударов его топора, свободные от традиций иконографического канона, простые и незавершенные, но хорошо сохраняющие естественную шероховатость материала. В одной из триад, созданных мастером из цельного куска ароматного кедра, Ачала Видьяраджа как манифестация добродетельного гнева предстает как гармония искусства и природы (ил. 5). Иногда его скульптуры были вырезаны из лучинок и тонких деревяшек, отломившихся от дерева, и стали известны как *koppa butsu*, или «Будды из деревянных обломков». Простой в средствах, прямой и немного грубоватый стиль, в котором они вырезаны, делает их очень современными. Энку дал обет вырезать сто тысяч скульптур за время своей жизни. Это получило название *lakṣa-pūja*, или «сто тысяч молитв». Ему потребовалось 28 лет, чтобы исполнить обет — к этому времени ему исполнилось 59 лет. На обратной стороне своей последней скульптуры он написал: «Сто тысяч Будд вырезано». Таким образом он выполнил первую часть своего почитания «образного восприятия», которое можно назвать *sakara*. Кульминацией этого должна была стать ниракара (*nirakara*), или внеобразное самадхи. Энку попросил, чтобы рядом

с рекой Нагарой выкопали яму в земле. Он сел в нее, попросил, чтобы ее закрыли толстым слоем земли и высунул бамбуковую трубочку, чтобы можно было дышать. Постаясь, напевая молитвы, звеня в колокол, он оставался заживо погребенным, пока не умер. Он достиг внеземной самадхи посредством шуньяты (*sunyata*), анимиты (*animitta*) и нирваны (*nirvana*). Высокие дубовые и вишневые деревья, густо оплетенные глицинией, выросли на этом месте. Люди из близлежащей деревни говорят, что из веток этих деревьев пойдет кровь, если их срезать. Как говорил сам Энку:

С каждым днем мое сознание все чище,
Луна в небе и я
Круглые и полные.

Dictionary of Buddhist Iconography. New Delhi, 1999.

Edgerton F. Buddhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary. New-Haven, 1953.

Marshall J. The Buddhist Art of Gandhara. Cambridge, 1960.

Saraswati S. K. Tantrayana. Calcutta, 1977.

Р. Бир
Оксфорд

ИКОНОГРАФИЯ ФРЕСОК СТУПЫ МИНДРОЛИНГ В ДЕХРАДУМЕ

Миндроллинг — одна из шести основных монастырских академий, принадлежащих школе тибетского буддизма Ньингма, или школе «старых переводов». Первый монастырь и находящаяся на его территории великая ступа были основаны известным тертоном, или «открывателем сокровищ» Тердагом Лингпой в 1676 г. Монастырь расположен в долине Драчи примерно в 40 км к востоку от Лхасы. В результате китайского вторжения в Тибет в 1959 г. многие ламы и последователи школ были вынуждены искать убежища в Индии. Среди них оказалась и небольшая группа монахов, которые сопровождали держателя трона Миндроллинга, Его Святейшество XI Миндроллинг Тричена (1930—2008), и его младшего брата, который теперь является Кхенченом, или мастером винаи, Его Преосвященством VIII Кхоченом Ринпоче (род. 1937). Миндроллинг также имеет женскую линию, которая передается через дочь Тричена, чьей реинкарнацией сейчас является Джетсунма Тсеринг Палдрон (род. 1969).

В 1965 г. Кхочен Ринпоче начал заново создавать Миндроллинг в изгнании на практически пустом участке земли в городе Клементе около Дехрадума, в предгорье Гималаев на северо-западе Индии. Невдалеке от своих живших небольшой группой монахов ему удалось к 1976 г.



1.

Ваджрапани
XX в. Агинский монастырь, Россия

Vajrapani
20th cent. Aginsky Monastery, Russia



2.

**Ваджрапани как метаморфоза Зевса
(справа от Будды)**

Гандхара. II в.

Музей искусства Азии, Берлин

**Vajrapani as the metamorphosis of Zeus
to the right of Lord Buddha**

Gandhara. 2nd cent.

Asian Art Museum, Berlin



3.

**Ваджрапани как воплощение Индры
(справа от Будды)**

Ок. VII в. Пещеры Аурангабада, Индия

**Vajrapani as epiphany of Indra
to the right of Lord Buddha**

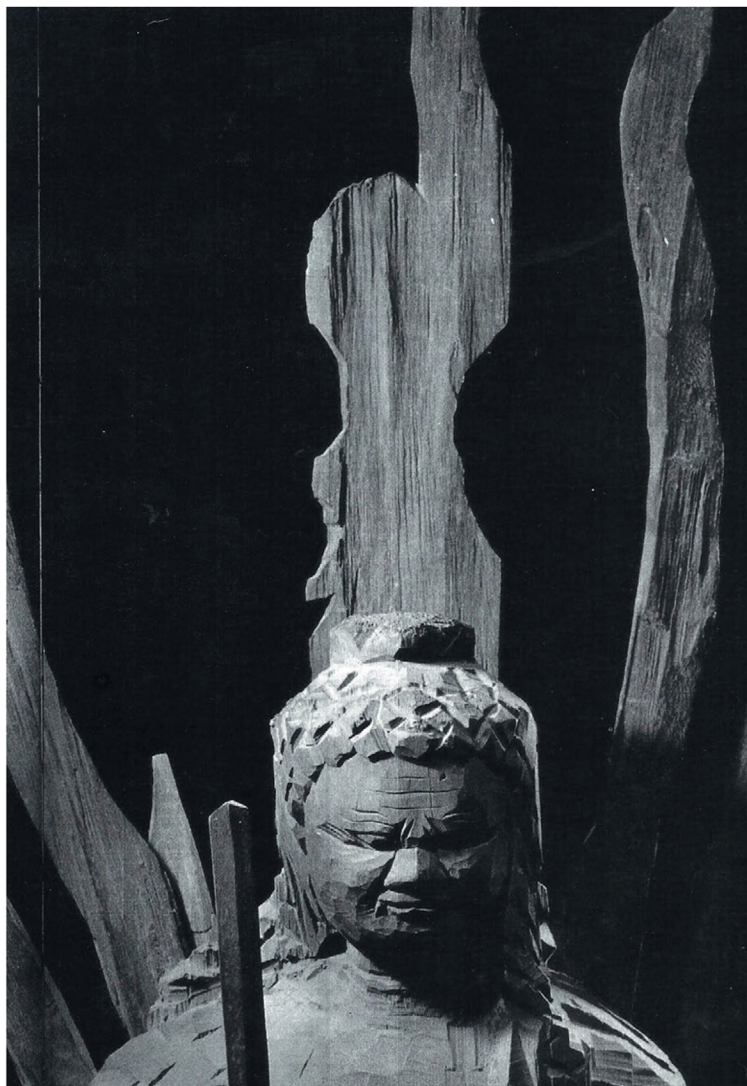
About 7th cent. Aurangabad Caves, India



4.

Татхагата Сугандхакута,
изготавливающий неисчерпаемую пищу
 Период Пяти династий (907-960)
 Дуньхуан, пещера 61, Китай

Sugandhakuta Tathagata pouring
inexhaustible food
 Five Dynasties period (907-960)
 Tunhuang, cave 61, China



5.

Ачала Видьяраджа
Монах Энку (1632-1695)
Япония

Acala Vidyaraja
Monk Enku (1632-1695)
Japan